

黄賓虹と徐悲鴻の中国画論をめぐって

西 上 勝

(山形大学人文学部)

一 はじめに

十九世紀末から二十世紀にかけて中国の絵画の趨勢は欧米のそれと逆行していた、という見解が二十世紀90年代初頭に中国で提起された。絵画は「形式」であると同時に「内容」でもあるべきもののはずだが、十九世紀末以来、西洋の美術は写実主義の徹底した否定から始まって、平凡な日常的感觉世界を拒否し、いかに描くべきかという関心がもたら探究されていく傾向にあると言われる*¹。そうした西洋美術の趨勢に対し、中国においては、写意を旨とする高踏的な文人画の抽象から次第により大衆化した写実主義が主流になっていく、という見解が示されている*²。こうした洋の東西の絵画における写実をめぐるあり方の違いは、これよりもはやく30年代に中国の絵画の視察のため訪れた西欧の識者によっても認識されたことがあったらしい*³。この差異は、単に墨汁と油脂、絹や紙と帆布などといった画材の違いだけから生じたものではなく、絵画の文化的意義の違いによってもたらされたものと考えべきだ。二十世紀前半期から中国で繰り返され議論されてきた中国画改良論、その中でも特に筆墨をめぐる議論がとりわけ盛んに行われたのも、そうした西風東漸下の文化的変動に根ざすものであったからに他ならない。

ただしここでいう筆墨論とは、言うまでもなく画材として中心的位置を占める毛筆と墨汁、その種類と品質についての議論だけに収束するものではなく、伝統的な中国絵画の中核をなしてきた水墨画に関する歴史的伝統に基づいた、はるかに広い領域にわたる文化的言説（ディスコース）の蓄積を意味する。現代中国の美術史家である郎紹君によれば、筆墨とは、「伝統的水墨画の用具材料の性能によって規定された、長期間の技巧訓練を通じて形成されてきた造型・写意・興趣の表現（表趣）の方式と手段であり、水墨画に特有の“言説（話語）”である。毛筆・水墨が一定の規範（程式）に従って紙・絹・壁の上で作画する時に産み出す点・線・面・塊（團）・重ね（疊加）・滲み（滲透）・摩擦・転折・運筆の遅速・軽重・粗細、墨と水の量が産み出す肌合い（光沢）・かすれ具合（枯潤）・曲直・方円・厚薄・齊一参差の度合い（齊乱）等の効果、それらの効果によって引き出される剛柔・力強さの程度（適媚）・濃淡（老嫩）・色合い（蒼秀）・熟達の度合い（生熟）・巧拙・雅俗等の感觉、画家の内面世界・外在的操作とその効果・感觉の種々の関連、更に人の創作・鑑賞の過程で形成する上述の事柄に対する感受の方式と習慣、これらすべてが筆墨に関する言説に凝結している〔（ ）

内は原文]]」*⁴と指摘する。筆墨をこのようにとらえるならば、それをめぐる議論とは、もはや絵画技法だけに収まるものではなく、画論一般、さらには書論をも包摂しつつ、中国で提出されてきた芸術文化に関する古今の言説全体に波及することになる。

筆墨が筆と墨を用いた文章制作全般を意味して使われた用例は、例えば、古く「子駿（劉歆53B.C. ? ~23の字）は、漢朝の智囊、筆墨の淵海」（王充27-97 ? 『論衡』「亂龍篇」）とあるように、遠い由来を見出すことができるけれども、筆墨という語で、多様な墨の線条と明暗の調子によって描かれる水墨画を構成する二大要素として意味されるようになるのは、五代の荆浩の名で伝わる「筆法記」に説かれる「画の六要」を初めとする*⁵。気・韻・思・景に次いで「筆なる者は、法則に依ると雖も、運転変通し、質ならず形ならずして、飛ぶが如く動くが如くす。墨なる者は、高低の暈淡、品物の浅深、文彩は自然にして、似るは筆に因るに非ざるなり」*⁶と、筆と墨との自在な働きが絵画を構成する不可缺の要素として主張されるようになる。この『筆法記』に記された見解は、その後も継承され続ける。山水画全般について教訓を記す北宋末の韓拙『山水純全集』では、「筆は以て其の形質を立て、墨は以て其の陰陽を分かち、山水は悉く筆墨従り成る」（筆墨を用いる格法、気韻の病を論ず）と、端的な対比によって提示されているし、さらに後、明代末年に至ると、文人画が王維に始まるとする系譜の形成に決定的な役割を果たした董其昌（1555-1636）は、「古人、有筆有墨と云えり。筆墨の二字、人多く曉らざるも、画に豈に筆墨無き者有らんや。但^{ただ}輪廓有るも皴法無ければ、即ち之を無筆と謂い、皴法有るも輕重、向背、明晦を分たざるを、即ち之を無墨と謂う」*⁷と主張するに至る。そしてこれ以降、水墨山水画の創作に言及する絵画評論では、筆墨に説き及ぶ言説が連綿と今世紀に至るまで断絶することなく蓄積されきているのである。

二十世紀以降、日本における「日本画」と同じように、西洋画の東漸に伴い、中国においても「美術」の中の「中国画」という絵画の分類名称が定着していく*⁸。ただ日本における情況と微妙に異なるのは、日本では「書」が「美術」のボーダー、周縁に位置づけられて、明治四十年（1907）に開設された文部省美術展覧会の出品規則では、「出品ハ日本画西洋画及彫刻ノ三科トス」とされ、近代美術の体制の本体から追いやられてしまうことになったのに対し*⁹、中国では筆墨から端的に創出される書の美術領域における位置づけには動揺があったとはいえ、書と「中国画」との関わりが断絶することはなかった。またまさにそれゆえに「中国画」の改良は、必然的に筆墨を再評価することが喫緊の論点とならざるを得なかったのである。

1957年、浙江美术学院中国画系における講義において、同学院副院長であった中国画家・潘天寿（1897-1971）は、中国画が具えるべき風格上の特徴として、（一）墨線を主とし、画面上の一切の形を表現すること（二）余白を最大限利用し、画面の主体を突出させること（三）色彩は最大限明確な対比をなし、墨色を主とすること（四）鑑賞者の要求に即して明暗を処

理すること（五）鑑賞者の要求に即して透視を処理すること（六）最大限動態を追求すること（七）題款印章などにより画面に変化を与えること、この七点を示し、これらの特徴こそが西洋画には無いものであると主張した^{*10}。この第一の特徴として冒頭に指摘した墨線の働きについて、潘天寿はこう解説する。

中国絵画の描線は、西洋画の線と異なり、高度な洗練加工を経たものであり、毛筆、水墨及び宣紙などの用具がもつ柔軟で変化に富む特殊な性能を運用するとともに、それを十分に発揮させるものである。と同時に、それは中国の書法藝術の線とも関係があり、書法において高度な藝術性をもった線を絵画に応用し、中国絵画の描線に無限の変化を伴った筆墨の趣きを与え、高度な藝術性の線條美を形づくり、東方絵画を代表する独特の風格を与えている。

潘天寿は、筆墨によって生み出される描線こそが中国画らしさを生み出す最大の要因なのだ、という信念を表明している。しかしながらこのような潘の信念が二十世紀前半以降、中国画制作に携わる全ての人びとに広く共有されていたわけではないようだ。筆墨の意義については、実のところ賛否両論、激しい議論の応酬が交わされて現在に及んでいる。筆墨をめぐる諸言説が、ことに二十世紀中国においては藝術論の中心的なテーマの一つとなって応酬が続けられ、中国画制作に影を落としてきているのだ。そこで本稿では、二十世紀前半期に活躍した画家として、今日の中国でその名をよく知られている二人の画家、黄賓虹（1865－1955）と徐悲鴻（1895－1953）が二十世紀中頃に公にした中国画論を比較対照してみようと思う。というのはこの二人はともに中国画制作に携わり、それぞれ特徴ある作品を残しているばかりでなく、機会ある毎に中国画に関する論説を他の画家に比べ頻繁に公にしたからである。しかも黄と徐の二人は、制作上の履歴だけではなく筆墨に対する見方の点においても極めて対蹠的な立場を取った。本稿では、以下に二人の中国画改革に対する見解の比較対照を端緒とし、筆墨に対する意義づけがどのように違っているのか、またその差異がどのような中国画制作のあるべき姿として二人の画論に結実することになったのか、こうした問題を明らかにすることを試みようと思う。

二 黄賓虹と徐悲鴻の筆墨観

黄賓虹と徐悲鴻とが共有するのは、十七世紀後半以降の清代二百年間に主流となってきた水墨画に対する批判的立場であった。その立場から、二人はこれからの中国画のあるべき姿について、繰り返し繰り返し、倦むことなく論評を重ねた。黄賓虹には、新聞雑誌に発表した多数の論説、評論のほか、芸術学校における講義稿や知人に宛てた書簡でも中国画論を展開している。徐悲鴻もまた新聞雑誌に掲載された論説や講演稿で自論を展開している。そう

した中から、二人が将来の中国絵画のあるべき道筋を主張している文章をまずは対比の対象としてみることにしよう。

1944年6月日本軍占領下にあった北京で、「中国藝術の将来（中国藝術之将来）」と題する黄賓虹の文章が『華北新報』に掲載された。董其昌（1555－1636）の『画旨』に倣ったような格調高い古典的文語文体により、四字句が多用されるこの文章は、黄賓虹の画論がどのような読者を想定していたかを示唆する。この記事は、実はこれより先、1934年1月上海で発行された『美術雑誌』創刊号に掲載した「中国藝術の将来を論ず（論中国藝術之将来）」が節録されたものであった*11。節録を改めて新聞に掲載した時、黄賓虹はすでに八十一歳に達していた、この文章の文体は彼が伝統的な中国画技法に強い関心を抱く知識人に向けて書かれたものであることを意味するだろう。文章は、冒頭「夫れ中国文藝は端を図画より肇む^{はじ}」という一句から説き起こされる。

象形が文字の成り立ちの一つとされたように、物の形を模ることがすべての工みの母胎となってきた。典籍が「微物」に過ぎなかったのと同じく、丹青すなわち絵画は「末技」でありながら、世の中で尊い地位を与えられたのは、治世の安泰さがあればこそであった。「漢唐有宋の学は、君学なるのみ。画院侍詔の臣は、一代の間、恒に千百の計あり^{はかりごと}、毫を含み墨を吮^{すす}い、匍伏して前み^{すす}、奔走駭汗して、惟だ一人の愛憎を是れ視るは、豈に浩嘆を興すべからざらんや」。君主の意を受けて絵画制作に従事する者は、自立した画家たり得なかった。次いで、杜甫が同時代の薛稷の壁画を評して「惜しい哉功名忤^{かな}い、但だ見る書画の伝わるを」と薛稷の不運を嘆いたのを、北宋の米芾が批判する『画史』の言が引かれる。黄賓虹は、米芾は薛稷の筆墨の技倆を何よりも尊重したのだと解し、「画者の人品は、軽々しく自ら菲薄すべからざること、此に知るべき」であって、「名を沽り利を嗜むに急ならば、其の胸襟必ず寛広する能わず、又た安くんぞ超逸の作品を有するを得んや」と、抜きん出た作品を創作することなど望むべくもない、と主張する。ゆえに、昔、「解衣槃礴にして、傍若無人たる」様にして初めて「真なる画者」と評せられた（『莊子』田子方篇）のも道理なのだが、米芾以降の絵描きの中には、明代の蔣嵩、郭詡、張路ら、後に狂態邪学派として総括される「野狐禪に入りて覚らず」人を欺く者と、また「淒迷瑣碎に流れた」雲間派や「邪甜俗頼に入った」呉門派の絵描きたちのように人に媚びる者がもてはやされている。彼らの筆墨に何ら取るべきものがないのは、継承すべき古人の法を会得していないからだ。古人の法を会得するためには、「古今名賢の真蹟を、遍く覽て研め求め^{あまね}」ることが何よりも急がれるし、それによって「菽を中原に采らば、勤めて多く獲^とえられるはずであった。ところが今日、古代から蓄積されてきた公私にわたる収藏品や文献は、外国に持ち去られるがままにされている。その一方

「習藝の士、悉く多く壁に向かい虚しく造り、先民の矩矱^{のり}、率循^{よし}する由無」き有り様で、かつて「怪」、「癡」と呼ばれた巖載^{りくい}や陸嶠^{りくい}（張庚『国朝画徵録』巻中）のように「狂誕」をほしいままにしたり、閔貞^{びんてい}（1730-1788）黄慎（1687-1772）らのように「悪俗」に流れてしまっている。今こそ、こうした積年の悪習から脱しなければならない。

概略こう述べた後で、黄賓虹は次のように「筆墨」の重要性が再認識されるべきだと次のように述べる。

董玄宰言う、「一種^{おなじ}く筆を使えども、反って筆の使うところと為るべからず、一種^{おなじ}く墨を用いれども、反って墨の用いるところと為るべからず」と*12。筆は以て其の形質を立て、墨は以て其の陰陽を分かち。図画は悉く筆墨従り成り、格清く意古く、墨は妙にして筆は精、実有らば則ち名自ずから得、否ざれば則ち一時に美名を獲ると雖も、久しくすれば則ち漸く銷^きゆ。所謂^{いわゆ}る誉、其の実に過ぎたる者は、其の本^{もと}を揣^{はか}らずして其の末^{すえ}を齊^{そろ}え、徒に形象位置彩色に斤斤とし、輿理^{ふか}に冥^{いた}く造り、妙化神に入るに至りては、全く之を講めざるは、豈に陋^あしからずや。

董其昌が「筆に使われてはならぬ、墨に使われてはならぬ」と述べたように、画き手は伝統的筆墨の批判的継承を踏まえ精確な描線と絶妙なる水墨を施すべきであって、いたずらに形象彩色に汲汲としていたのでは、目指すべき絵画の奥深さ神妙さには到達できない、と訴えるのである。これに続けて黄賓虹は、こうした画き手の自覚的な線條の創出^まを重んじるのは今や西洋絵画でも同じなのだ、とこう付け加える。「泰西の絵事、亦た印象^よ由りして抽象を談じ、積点に因りて線條を事とす。藝力既に臻^{いた}り、漸く東方と契合す」。筆墨が絵画を決定づける要素であり、中国伝来の書法に連接する作画法の伝統を継承する手だてに他ならないという信念は、黄賓虹が1908年四十五歳の時に政治活動から身を引き、上海で各種の雑誌新聞の編集発行に携わりながら画論を発表し始めてから後、終生に至るまで保持しかつは彼自身の水墨画創作を支え続けた。「嘗て悟る、筆墨精神は、千古不変」との言葉が、折しもこの画論を発表した44年頃に知遇を得た傅雷（1908-1966）宛の手紙*13に記されていた。翌年八十二歳の時、呉載和に宛てた手紙でも「近來^{ようやく}稍稍覚悟す、古人の世に名あるは、皆な偏るを補い弊を救うの功有り、然くして百余年即ち改革多し、惟だ筆墨は真実の正軌にして、千古不変なり」*14とある。つとに30年代友人に宛てた手紙に「書画の道は、筆法、墨法、章法の三者に外ならず」*15と記されていたのだが、画論のみならず、水墨画の実作においても卓越した作品を産み出す七十歳以降の晩期*16に至って、より精緻に構造化された筆墨論が展開されるようになっていたのであった。

黄賓虹が筆法・墨法・章法の三法に分析しその構造化を述べた文章としては、十年前の七十一歳のとき、1934年11月に創刊された雑誌『国画月刊』に連載された「画法要旨」*17が早い。「自来、画を以て世に伝うる者、代ごとに人乏しからず。筆法、墨法、章法、三者要と為るも、未だ無筆無墨にして、徒だ章法を襲い、而して能克自ら樹立し、これを久遠に垂るる者有らざる也」と、三法の重要性和その不可逆の序列を述べるこの画論では、続いて絵画の種類を、文人画、名家画、大家画の三種に分ち、大家画を「識見既に高く、品詣尤も至り、筆墨の奥を深く闡き、章法の真を創造して、文人名家の画を兼ねてこれを有す。故に能く造化を参贊し、陳きを推して新しきを出だし、力めて時流を矯めて、其の偏毗を掄い、古を学ぶも古に泥ま」ざる稀有な存在として最高位に位置づける。続いて筆法の要点を平、留、圓、重、変の五種に分析し、「用筆の法を論ずれば、必ず用墨を兼ね。墨法の妙は、全て筆従り出づ」として筆墨の間の継続性と序列を定め、濃墨、淡墨、破墨、積墨、潑墨、焦墨、宿墨の七種の墨法を提示し、石濤（1643-1707）『画語録』尊受章の「画は墨を受け、墨は筆を受け、筆は腕を受け、腕は心を受く。天の造生し、地の造成するが如し」を引いた上で「筆墨の功、先ず古人を師とし、又た造化を師とす。以て大家と成るは、難からずと為す」という言葉で文章は結ばれている。この画論が目指していたのは、筆と墨の操作の実態を分析するとともに、章法すなわち画面構成はあくまでもその要素たる筆墨が構築するべきものであると提示することであった。

この五年後、40年1月から、月刊雑誌『中和』創刊号から二回にわたって連載された論文「画談」*18は、「画法要旨」に歴史的観点を加えると同時に、七十七歳に達した黄賓虹が改訂を加えた彼の筆墨論の決定版と位置づけるべき論文で、本節の始めに示した『華北新報』に節録掲載された記事「中国藝術の将来（中国藝術之将来）」の元となったものである。

「画談」は緒論、用筆之法有五、用墨之法有七、章法因規之大指の四つの節から構成される。五種の用筆法と七種の用墨法を分析叙述する内容は「画法要旨」と共通するが、筆墨を扱う画者、表現主体への言及がより尖鋭化している。

緒論では、画者のあるべき姿を「多く人品学問を重んじ、名利に汲汲とせず、徳を進め業を修めて、其の道を明らかにし其の功を計らず」と述べ、絵画が専ら視覚に頼らざるを得ないとはいえ、相伝されてきた筆法、墨法、章法の三法は口伝えを通じて「心に領り神に悟」られてきたものであった。けれども明末以降、重ねて世に出るようになった『芥子園画譜』のような画譜や『墨林今話』のような画史、さらには近く出版されるようになった図録図版の類、そうした文献資料に依存するあげく「真贋混淆して、古を学ぶ事尽く廃さ」れ、画者はともすれば安易に制作を行うようになった風潮に対して批判が述べられる。

用筆や用墨の実際においても、画者の自覚的な習熟が執拗に求められるとともに、筆から墨への階梯が、「筆法既に嫻れて、墨法を言う可し。古人の墨法、用水に妙なり。水墨神化す

るは、仍お筆力に在り、筆力に虧くところ有らば、墨に光采無し」と、内から外への働きとしてより厳格に位置づけられている。最終的な外面化の結果としての章法も、この階梯に接続するかたちで位置づけられる。「画の章法、重みは筆墨にあり。章法は屢改むも、筆墨は移らず。移らざる者は精神にして、屢改む者は面貌なり」、ここにも内的精神性から外的相貌への過程が記されている。従って当然の帰結と言うべきであろうが、前作では「先ず古人を師とし、又た造化を師とす」べきであるとしていた画者の態度にも、より内面に傾斜した意味づけが行われるようになる。古人に倣って山川人物など外界物を画いても、「未だ能く其の理に深く入り、その態を曲に盡さざれば、形貌徒だ存し、神趣未だ合わず。板滞に鄰するに非ざれば、即ち空疎に近く、章法を得ると雖も、終に無用に帰す」と、章法すなわち画題とその画面上の構成は、内的精神性に対しては周縁の意味しか持たないものとして位置づけられることになる。

40年代、北京滞在期に女性門弟の一人に宛てた手紙*19の中に、黄賓虹は「古人全く内美を重んずるは、祇に筆墨に法有るに在り、外觀の舛拙を顧みず」という言葉を記している。ここで言われる「内美」とは、筆墨をかたちとしつつ傳承されてきた内的精神性を意味し、『楚辭』『離騷』の冒頭に「紛として吾既に此の内美有り、又た之に重ねぬるに修能を以てす」と用いられていた、古い由来ある語でもある。黄賓虹はここでは「外觀」に対置させているが、「外美」という言葉が使われる場合もある。書画の実践を通じて蓄積されてきた伝統を批判的に継承しつつ筆墨の法を突き詰めることが、優れた内的精神性を獲得する手だてに他ならないという確信が、黄賓虹が終生揺らぐことなく保持し続けたものだったのである。

徐悲鴻も新時代の藝術のあるべき姿を主張すべく、1943年四十九歳の時、重慶で発行されていた『時事新報』に「新藝術運動の回顧と期待（新藝術運動之回顧與前瞻）」という一文を寄せた*20。この頃、徐悲鴻は日本軍が占領したシンガポールを逃れ、前年6月に重慶に疎開していた国立中央大学藝術系の教員学生と雲南を経て合流、盛大な歓迎を受けたのも束の間、この年早速、重慶で中国美術院の設立に奔走していた。

将来の中国藝術の進むべき道を論じる長文のこの記事は、「中国の科学制度、千年来無数の英雄豪傑を桎梏し、其の流弊の中る所、遂に周遍き郷愿を造成した」と、時勢論めいた書き出しで始められている。黄賓虹の記事の文体とは様相を異にし、口語的言い回しを多く含む文言文体が用いられている。早期の画論に比べて口語的要素が増した分だけ、読み手として若年層の後進愛好者をより強く意識するようになっていると言える。今、その前半の要旨を摘めば以下のようなだろう。

絵画は元来、職業の一つであったが、唐の王維に発した文人画が優勢になると、内容空疎

な文人作家の兼ねるところとなり、真の画家は職人として貶められた。古今東西、藝術家としての画家は、造化の奇を窮め、人生の目的を探究して、心に感じる場所があつて始めて傑作が生まれるものだが、中国では千年来、文字から得る知識ばかりが偏重された。故に、王維の後を継いで元末の四大家、明の沈周、仇英、陸治や陳洪綬らの巨匠が現れたとはいえ、董其昌以降、画家たちは造物の観察を疎かにして、どの画派に所属するかどうかだけを気にかけ、果ては清の四王の作や、投機的事業にはかならない『芥子園画譜』のようなものが流行した。ここ三百年の中国絵画は、そのほとんどが内容空疎な山水画になつてしまい、人物画はほんのわずかしかない。太平天国の乱以降、上海に任熊父子や任伯年らが出て気を吐き、彼らの影響は呉昌碩たちに及んだ。世界的に著名と言って良い挿絵画家の呉友如も現れた。彼らの余風は美術学校の設立後も続いている。今日、上海ばかりでなく、北京や南方にも、陳師曾、金拱北、齊白石、高劍父兄弟、陳樹人といった画家たちが活躍している。中国の絵画に最も欠けていたのは、「人の活動」を画題とすることであつた。皮膚の動き、筋骨の活動が表現されなければならない。それが、英雄豪傑の身体でも、船頭農夫でもいいし、強盗のものであつてもよい。彼らの活動は、ゆったりとした服装をまとい現実を直視しない高尚人には、まねのできない動作なのだ。抗日戦争以降、我々は写実主義に目が開かれた。戦争が我々の絵画の見方を変えると同時に、図案工芸や彫塑に対する価値観も変わりつつある。このような状況にあつて、我々はなお清代四王の遺産にすぎることか、西洋のマティスに靈感を乞うのか、それとも八大山人の名を借りてその場を凌ごうというのか。生活に困窮し、初学者が功利を追うあまり、遠大な抱負を持たないでいるのは遺憾だ。写実主義こそが空疎浮薄な現状を改めることができるものだ。この傾向があと二十年続けば、新藝術の基礎が固まるであらう。

徐悲鴻のこうした主張が、黄賓虹によって示された先の信念とは、大きく様相を異にすることは以上の要約からも推測できよう。文人画の評価、中国の絵画史観、さらにはセザンヌやマティスに代表される同時代西洋絵画の新しい動きに対する評価^{*21}など、多くの点で食い違いが生じているばかりでなく、絵画の根本的な成立要件の認識でも大きく異なっている。徐は同時代の人的活動を外界に観察できる対象として認知し、さらに画面上においてそれを写實的に展開すべきである、と主張している。そして徐のような立場に立つ限り、筆墨が果たしうる役割は限りなく小さくならざるをえない。三百年の中国絵画のあり方を批判するくぐりで、この文章では筆墨について次のように触れられている。

若し量^もを尽くして三百年來の中国絵画を搜集し、一盛大展覽を為す人有らば、吾敢えて断定す、其の中百分^{うち}の九十二は八股^たの山水^た為り、其の中極めて稀少^こと為す人物画有り、此れよ

り外冬心・板橋・石谿・八大・石涛・飲瓢らの作品の若き、合わせて百分の七八を占める而已、其の黑暗此くの如しと。古の文人画、原其の高貴なる価値有り。必ずしもこれを古遠に徵めず、即ち冬心の桃花の如き、未だ其の匹を見ざる也。板橋の画きし竹も、亦た維持記録され、今日に至る。便ち胸襟無きも、純ら藝を以て論ずれば、二人は已に不朽とするに足る。並びに末世文人画の言の物無きが如きに非ず。

夫れ真実の山川有らば、而ち煙雲方に怡悦すべし。今一物をも把握せず、而して筆墨を以て其の氣韻を寄せ、其の逸響を放たんと欲すれども、試みに問わん筆墨將た何処にか着落せん。固より美夢の現実生活より勝るもの有るも、未だ生活を捨てて夢に殉ずるを聞かざるなり。然りと雖も、中国文人は其の真感を捨てて以て筆墨に殉ず。誠なる哉、其の偉大なるや。

ここに記されているように、徐悲鴻にとって筆墨は外界をとらえるための極めて不十分な手段の一つに過ぎない。筆墨の妙を追いか求めてきた従来の文人、彼らが筆墨によって画き続けてきた水墨山水画は、金農（1687－1763/64）号は冬心の桃花図、鄭燮（1693－1766）号は板橋の墨竹図のような例外を認めるとしても、その大部分は八股式すなわち内容空疎な模倣作であると徐は貶めるのである。現代中国の美術史家・華天雪によれば、徐悲鴻が画論を含む文章中で用いている筆墨の二字は十例に満たないと指摘する、そして徐悲鴻が認識する中国絵画史観においては筆墨ではなく、むしろ造型構図が評価基準となっていたのだとこう述べる。「徐悲鴻は一生に百余名の歴代の画家を評したが、筆墨の視点から彼らの藝術を論じたことは全くなく、ただひたすら『別開生面』、『雅麗豊繁』、『高妙奇美』、『作法功名』、『不流于熟』、『有韻致』などの概念を用いて論評した。同時代の張大千、齊白石、傅抱石といった画家たちに対しても、彼らの筆墨がどうであるかは言わない。例えば、彼が最も推戴した齊白石について述べる場合も、『廣大を致し、精微を尽くす』、『真を体し内に充つ』、『自然を妙造す』と形容し、絶えて齊白石の筆墨には言及しなかった。』*22

徐悲鴻が画者として身を立てるに至った経緯を溯れば、康有為（1858－1927）の推挽を得て日本留学を果たし、その後蔡元培（1867－1940）に受け入れられて北京大学での教職につくことができたことが、彼の人生における転換点となったことが知られる。若年の徐悲鴻が康有為から受けた感化は圧倒的であった。康有為が政争に敗れて1904年の歐洲歴訪を経た後、カナダで著した『イタリア游記』には東西彼我の絵画を比較し「彼は則ち真を求め、我は真ならざるを求む、此れを以て相い反し、而して我は遂に退化す」と評するくだりが見える。また康は晩年、自蔵する歴代中国画を評した『万木草堂所蔵中国画目』（1917年）の序文でも「若し専ら精しく物に体らんとせば、匠人畢生専ら詣りこれを為すに非ざれば、必ず精しくする能わず。中国既に画匠を擯く、此れ中国近世画の衰敗する所以なり。昔人画匠を誚む、此れ中国画の衰敗する所以なり」と記した。1918年5月、北京大学画法研究会で二十四

歳の徐悲鴻が行った講演「中国画改良之方法」は、こうした康有為の考え方に追随したものであった。「夫れ画なる者は、筆色布紙、幾微なる物を以て、天地の象を窮むる者なり」。「画を学ぶ者は、宜しく古人の悪習を抄襲するを屏け棄て（其の法を尽く棄つるを謂うに非ず）、一一現世已に発明さる術を按べ、則ち以て真景の物を規模し、形に尽さざる有り、色に尽くさざる有り、態に尽くさざる有らば、均しく深くこれを究むべし」。翌19年3月、徐はいわゆるフランス勤工儉学の留学生の一団に加わり、中国で最初の公費派遣画学生として欧州に渡り、26年2月に帰国するまで、主としてフランス、エコール・デ・ボザールで西洋新古典主義派の絵画技法を習得した。帰国後間もない頃、招かれて行った幾多の講演で、かつての「真」という言葉に替わって、早速「写実」という語が使われ始める。26年3月に行われた「美の解剖」と題する講演では、「中国の藝術を振るわんと欲せば、必ず須く重ねて吾が国美術の古典主義を倡え、宋人の繁密平等を尚とぶを尊ぶが如くし、画材は専ら山水を上にはせざるべし。目前の弊を救わんと欲せば、必ず歐洲の写実主義を采るべし」と述べ、同年4月の「古今中外藝術論」でも、「吾個人は中国目前の藝術の頹敗に対しては、写実主義を力め倡うに非ずんば功を為さずと覚ゆ。吾が中国に他日新派の成立するは、必ず吾が国固有の古典主義、画の如きは則ち意境を尚とび、勾勒等の技を精しくするに頼るべし」と主張していた。30年以降、自らの来し方を回顧する文章の中で、徐悲鴻は留学からの帰国後「真を求むる運動」として写実主義を鼓吹し始めることになった、と繰り返し記している^{*23}。写実主義の信奉は、終生揺らぐことがなかった。徐は黄賓虹と異なり、専ら藝術学校に活躍の場を求め続けていくけれども、彼が採用した教授課程は、帰国当初既に「絵画を研究する者の第一歩の功夫は即ち素描と為す」と述べていたように、素描を基礎とする写実主義の実践であった。

徐悲鴻が繰り返した臨摹を主張する者たちへの批判、その一例としては、31年秋、後進の劉汝醴、顧了然との談話^{*24}を挙げることができる。彼らに向けて徐は「臨摹家は往往にして世界を観察することの重要な意義を認識することができず、誤って絵画制作（絵事）を筆墨の問題とのみ見なし、目と頭脳の働きを閑却してしまった、だから取ることができない」と教えを説く。従前の臨摹家たちが産み出してきた水墨山水画を「八股式の山水画」、内容空虚な絵画として、徐悲鴻は倦くことなく繰り返し貶めていくが、それは自らが実践しようとした写実主義に対する大きな障害という認識に基づいている。後年、北京の中央美術学院の院長を勤めていた1950年五十六歳のとき、四十年来の北京における絵画のあり方を回顧する文章^{*25}に、「吾、三十五年八月に、職を国立藝專校長に任ぜられ、即ち写実主義を北平に推行するや、一班の頑固分子の激烈なる反対に遭到するも、但だ我は我が素を行えり」と記している。この文章を「北京、確かに五四運動新文化の策源地為るも、美術上に在りては最も封建、最も頑固なる堡壘たり、四十年来、嚴格に言わば、頗る述ぶるに足る者少なし」と書き起こし、冒頭、西洋小説の翻訳で名高い林紓の王石谷式の山水画に言及して「能く一般の資産階

級の好む所に投じ、筆墨生涯、頗る寂寞ならず」と述べ、守旧派の隆盛を揶揄する。ここにも拒絶感と言っても良い徐悲鴻の筆墨に対する見方がうかがえるように思われる。

以上述べたように、筆墨は、黄賓虹にとっては将来の絵画のあり方を変革するために決定的な重要性を帯びたものと認識されていたのに対し、徐悲鴻にとっては逆にそれは素描に取って代わられるべき固陋な表現手段の一に数えられるに過ぎなかった、とすることができよう。それでは、二人はそのような考え方に立って、どのような絵画創作を目指したか、次節ではそれを検討したい。

三 外向と内向

筆墨に対する価値付けの点では全く対蹠的な立場にありながら、黄賓虹と徐悲鴻の二人は、奇妙なことに、「造化を師とすべし」という主張を同じくしている。しかしながらよく追跡してみると、二人のこの主張の行方は全く異なった現れを示している。結論を先取りして言えば、徐は写生素描を通じて従来の絵画技法では見えていなかった外界自然を画面上に見えるようにすることを目指したのに対し、黄の方は筆墨が果たすことができる働きに慎重に分析精査を加え、筆墨の働きを通じて外界自然を画面上に再構築しようと試みた、とすることができよう。以下に、二人の主張するところを具体的に追ってみることにしよう。

徐悲鴻が『芥子園画譜』などの手本を模擬して作成された水墨山水画を、八股山水画として痛烈に批判したことは前節ですでに述べた。「中国の一切の藝術の不振は、山水之を害するは、疑うべき者無し。言の物無きを、これ廢話と謂う、画の物無きは、豈に糟糠にあらずや」*26や「私は臨摹八股式の山水が最も憎い、しかし国画を学ぶ人の中には、いつまでもがむしゃらに八股式の山水にしがみつきの、一心になって臨摹し、造化の美や宇宙の万物を、きれいさっぱり埒外に追いやってしまっている」*27といった言説を、30年代に繰り返し公表し、清代四王に代表される水墨山水画に追従して絵画制作を行う態度を厳しく批判した。

「造化を師と為す」と題する一文*28で、次のような中国絵画史観を徐は提示している。欧州の藝術が人を主体としたのに対し、中国の藝術は造化に強い関心を注ぎ続け、「吾が国の藝術は、万家を以て水平に等しく觀、且つは王維文人画を建立せし後、独り山水を尊ぶ、故に必ず造化を師法」としてきたのだが、本来、造化が産み出すありとあらゆる存在に注視は向けられるべきであって、山水の特権的地位に寄り掛かってはならなかったと述べた上で、同時代の中国画家・齊白石に触れ、齊はエビ、カニや棕櫚、芭蕉など種々の自然物を画いて独自の画境を獲得するに至った、それゆえに「夫れ蝦蟹螭蝨、棕樹芭蕉の至美を写して、已に千古すべし、則ち造化一切は、引用されて藝術家の不朽を成すべからざる者無し、此の事の至って明顯なる者なり」と結論づける。また同年七月、若い劉勃舒に宛てた手紙でも、「絵を学ぶには『造化を師と為す』のが良いのです。だから馬を写生するには必ず馬を師とし、鶏

を画くには必ず鶏を師とするのです。仔細にその状貌動作神態を観察し、その要になるところを捉えるよう務め、細部に拘ってはなりません」*29と助言している。写実主義は外界自然のあらゆる存在に向けられるべきだというこうした徐の認識は、早く30年代初に絵画以外の藝術的創作に対して目が開かれた時、強い信念になったのではないか。そう推測させる出来事が述べられている文章がある。31年春、天津の泥人形作家が糕もちを売る者や糖あめを売る者を制作するのを目の当たりにし、それらが写実主義の傑作であると感嘆して書かれた文章*30である。

惜しいかな其の生泥つくの制たる所なや、既に未だ嘗て士大夫の重視する所なと為らず。此を業とする者、自ら亦た工匠みずかの末まに比え、敢えて決して其の造作の偉大なるを信ずること固し。今日中国の藝術、人猶お四王の山水を写す者を以て之これが代表と為さんと欲す。吾故より題を南京の驢ろに采り、齊白石が蝦蟇がを看み、高愛林が鼈すっぽんを写し、而して王夢白が猪を画きしは、誠なるかな其みずかの自ら其の情を遏とどむる能わずして、過激の源と為すなり。但し吾等向に士君子の末つに附つきしを以て、画中の驢鼈、未だ人の鄙視するところな為るに致さず。豈に糕もちを売る者の作者の、此の人を驚かす絶技を懐くも、姓名尚お人の聞き知る無きが若くならんや。

ありふれた存在であるにもかかわらず、これまでは絵画の対象となって見られることのなかった餅を売る者のような存在をありのままに再現する術を持つ塑像作者の前では、口バを画題にしているとはいえ、自らがなお伝統的絵画技法の圏域にあることを徐悲鴻は強く思い知ったのであろう。藝術学部の大学教授として後進に教えを垂れるようになった時、徐悲鴻は外界への注視をいっそう強調していく。36年春、南京で開催された中国美術会の際、発表された一文*31で同時代中国画家を論評した中で、齊白石の画業にも触れ「齊白石の長所は、色彩有るに在り、一に直に往きて前み、顧忌する所無し。惟だ紅多くして緑少なし、或いは其の性格たつとの尚ぶ所ならん。昆虫を写して古人を突き過ぐ。その蝦、蟹、雛鶏、芭蕉、墨を以て写する者、俱に物を体すること精微にして、純然たる独創なり」と評する。齊白石の画く鳥虫草木が、外界に存在する物として精緻に写し取られていることに注目する徐悲鴻の絵画観は、すでに指摘がある通り*32、必ずしも齊白石の意図と技法を正しく見抜いていたとは言えないかもしれない。それにもかかわらず、40年代以降、徐悲鴻が考える絵画のあるべき姿は、画面にこれまで見逃されていた外界を精緻に写し取ったものであるべきだという方向に進んでいく。43年の学部通信*33には、「藝術家の天職は、少なくとも観察から得たものを忠実に述べなければならない、さもなければ詐欺と同じであり、真の鑑賞からは非難されることになる。だから、どの地域の人でも、居住する地域の景色・物産・生活を忠実に写して、それで初めてその高貴な任務の一部を完成したことになる。これこそが大前提であって、吾ら

の藝術の品格に関わることなのだ」と力強く主張された。徐悲鴻が林紓の水墨山水画が空疎な八股式のものであることを貶めたことは、先にすでに触れた。林紓が清代の主流画派の様式を踏まえることに汲汲とするのではなく、生まれ故郷の福州の美しい風土を写し取るべきであった、と徐は繰り返し訴えている^{*34}。徐悲鴻にとって新しい中国画とは、「新しき中国画は少なきに至るも人物は必ず神情を具え、山水は須く地域を辨け、而して宗派門戸は、則ち其の次に在るなり。所謂物には本末有り、事には終始有り、先後する所を知るとは、理として宜しく是くの如なるべし」^{*35}というように、山水人物花鳥の別なく、これまでの絵画技法では視野に捉えられることがなかった外界事物の終始顛末を画面に再現したと見なしうるものでなければならないと考えられたのである。

一方、黄賓虹もまた先立つ時代の型にはまった水墨山水画に批判的であった。中国絵画史を長篇七言詩にまとめた雄篇「画学篇」には、「婁東海虞は柔靡に入り、揚州八怪は多く粗疏なり。邪甜俗頼は炯戒を昭らかにし、輕薄促弱は宜しく芟除すべし」と記された。四王に倣った山水画は俗に媚びており、揚州八怪の水墨画は奇を衒っているゆえに警戒すべきであると見なした。門弟への手紙^{*36}にも、「画の真訣は、全て用筆用意二者の努力に在り。古人一藝を成すや、必ず苦功を竭くすは、修鍊して後仙仏と成るを得るが如く、徒に生知に頼るに非ず、学力其の大多数に居り、未だ游戲の事と視為して之を忽せにすべからず。庸史の画に二種有り。一は江湖、一は市井。此等の惡陋筆墨は、其れをして眼に入るべからず。江湖の画は人を欺く詐赫の技に近きのみ、市井の画は人に媚ぶ塗澤の工みを求むるのみなるに因る。如し画学の実を求めんと欲せば、是れ必ず専ら腕力を練習し、身を終えるまで一日の間断有るべからず。力無きが就ち是れ描、是れ塗、是れ抹なり。力を用いるに法無きが便ち是れ江湖、力を用いる法に明らかならざるが便ち是れ市井なり。故に虞山、婁東は市井に流れ易く、浙江、揚州は江湖に即き易し」と、懇々と苦言を伝えている。これは、林紓のように四王を模範として水墨山水画を制作するのが主流である一方、石濤や八大の特異な筆致に惹かれる風潮が同時代にあることを踏まえた忠告であるが、こうした批判的姿勢は、徐悲鴻とも若干重なるものではある。他の門弟宛の手紙^{*37}には、「清初、芥子園畫譜の印行自り、文人粗章法を知るも、往往用筆用墨を忽せにす」とも記されていて、安易な粉本踏襲を非難している点でも徐と同じだ。

けれども将来の中国絵画のあり方をめぐって、黄賓虹が徐悲鴻の見解と大きく異なるのは、水墨画の主流としての山水画の地位^{*38}を疑わなかったところである。北京居住時、37年から48年の間に書かれたと思われる文章「中国画之特異」^{*39}では、「欧化東漸」の風潮目覚ましい時下、中国画が具えるべき特異性三点を挙げる。「形似を斥く」、「逸品を重んじる」と並んで挙げた点は「山水を重んじる」であった。さらに自作に記した題跋にも、「山川は渾厚、草

木は華滋なるが、是れ絵画の正宗と為す」や「渾厚華滋は、画の正宗、山水の心を得ば、其の人寿多し」といった言葉が見える*40。黄賓虹の中では、「知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ」（論語・雍也）から始まり、「夫れ聖人は神を以て道に法り、而して賢者は通ず。山水は形を以て道を媚で、而して仁者は楽しむ。亦た幾からずや。」（南朝宋・宗炳「画山水序」）を経て、「君子の夫の山水を愛する所以の者は、其の旨安くに在るや」（北宋・郭熙『林泉高致』「山水訓」）へと続く山水画をめぐる伝統的観念が脈々と息づいていたのではないだろうか。

黄賓虹のいう山水画とは、徐悲鴻のいうように単に外界の対象として山川を画面に再現したものであってはならず、画き手の内的精神性が筆墨の鍛錬を通じて再構築されているものでなければならない。自作の山水画に題した文章にはそうした考えが表明されている。「山水は乃ち自然の性を図き、其の形を剽窃するに非ず、画は万物の貌を写さず、乃ち其の内涵の神を伝う。若し形似を以て貴しと為さば、則ち名山大川は、観覧するに遑てず、真本具さに在り、何ぞこれを図がくに勞めんや」*41。したがって、黄がいう「造化を師とす」には人為介入の必然性が伴うものだった。相手から送られてきた画作の評価を述べようとした次の手紙*42は、その間の事情をよく伝えている。

鄙見以為らく、画法は用筆、用墨を要と為すに在り、章法・位置・源流・派別は、各おの面目を分かつも、其の精神は筆墨に非ざれば伝うる由無き也と。筆法に明るくして、墨法を談ずべし。唐以前は没骨法多し。猶お今の欧米の水彩画なるのみ。李思訓・王維・吳道子、専ら用筆に功みなるは、即ち今人の所謂線條なり。北宋以後、米元章に至りて、用墨の法を言い、極めて精微を尽くす、故に元季の四家極盛に臻る。明初、戴文進・吳偉・蔣詡の流に壊れ、筆墨皆な失う所有り、惟だ文・沈出て、能く之を救正し、用筆の法に至りて止まる。故に明代には祇だ筆法有るも墨法無し。石谿・石濤・八大以及揚州諸家、稍墨法を復するも、甚だしくは完全ならず。有清の一代に傑作は寥寥たり。我が輩画法を研究するに、功を用いるに必ず須く用筆を講求すべし。筆法の中、虚有り実有り。実なる処は書法の中従り来たり、虚なる処は実なる処従り出づ。若し造化に参わり、真なる山水の佳境を得んとせば、当に筆墨従り摂取すべし。西画を学ぶ者は、習うこと数月ならば即ち野外に写実せしむ、西画を画くは則ち可なり、中画は万万不可なり。語に江山画の如しと云うは、天造未だ必ずしも人に勝たざればなり、画の如し云云とは、正に其の画に如かざるを謂えるのみ。

唐代以前から清代に至る絵画史の流れを筆墨に焦点を絞って批判的にとらえ返した上で、水墨山水画とは、精緻な筆と墨の操作を通じて外界自然から内なる美を「摂取」すること、すなわち集め取ることを画き手が主体的に試みるものなのだ、と黄賓虹は言うのである。こ

のような過程は、前節で取り上げた40年発表の論文「画談」においても、「造化を師とする」ことを説くくだりに、「造化を師とするは、黄子久謂えり、『皮袋中に描筆を内に置き、或は好景の処において、樹に怪異なるもの有るを見れば、便ち当に模写して之を記すべし』と。李成、郭熙も、皆な此の法を用う、古人の「天は図画を開く」と云う者は是れなり。又た曰く、「江山は画の如し」と。画の如しと言うは、正に是れ江山は横截交錯し、疎密虚实、尚お図画に如かざる処有り、蕪雜繁瑣なるは、必ず人工の剪裁を待たん」と記されていたものである。上の「摂取」が、ここでは「剪裁」に置換されている。外界自然が山水画として画かれるとき、画き手の主体的操作が必要であるという考えは、早く董其昌「画旨」*43の「徑の奇怪を以て論ずれば、則ち画は山水に如かず、筆墨の精妙を以て論ずれば、則ち山水は決して画に如かず」という言葉にも読み取ることができるが、黄賓虹は「摂取」あるいは「剪裁」という語を用いて一歩進んで筆墨に習熟した画き手の内発的能動性を明確にすることを試みている。同様の見解は、後の講演稿や自題跋に、「世に江山は画の如しと謂う。実は則ち江山は画に如かざるなり。天生の自然は、須く人工の剪裁を経て、方に画に入るべし。天然の景物は、祇だ画家の参攷資料を供するのみ」*44、あるいは「世に江山は画の如しと称するも、江山は正に画に如かず、人工の剪裁無きを以てなるのみ。余嘉陵江上に遊び、別に境を取ることに有り、古人を襲わず。辛卯」*45などと述べられていた。徐悲鴻が山水に対象を制限することが外界自然に向かう視野を狭めてしまうと見なしたのに対し、黄賓虹は水墨山水画制作の根源を画き手個人の内的精神性に求めることによって、新たな山水画の可能性を追求しようとしたのだとすることができる。

四 むすび

黄賓虹と徐悲鴻の二人は中国画の手ほどきを、美術学校の教育からではなく、ともに個人的な師承を通じて一家をなした画き手と見なされる*46。黄は郷里在住の中国画家から、徐の方は絵心の有った父親の教えを受けて初歩を学んだ。しかし成人してからの二人の足どりは異なる。黄は上海での雑誌書籍の編集の傍ら独自の研鑽を積み続け、いくつかの学校で中国画の初歩を説いた。徐は欧州で素描を基礎とする古典様式の絵画技法を習得し、帰国後は写真主義を標榜して近代中国の学校美術教育の総帥として一大画派を形成した。1946年夏、抗日戦終了後、重慶から北平に帰還した徐悲鴻は、国立北平藝術専科学学校校長に就任、中国画理論担当教授として黄賓虹を招聘する。しかし二人が職場を同じくした期間は短く、黄賓虹は48年夏には北平を離れ、上海を経て同年9月には人生終焉の地となった杭州に移り住む。徐悲鴻が53年9月に不慮の死をとげるまで藝術学校長として務めあげたのに対し、黄賓虹は眼病に苦しみ中国画に対する世俗の風当たり*47を受けながらも、国立杭州藝術専科学学校の講師を勤めつつ個人教授と自己の創作を続けた。徐悲鴻が「師徒—自学」モデルから離れて、

臨摹よりも写生を重んじる学校美術教育を転身したのに対し、黄賓虹の方は写生よりも臨摹を重んじる自らが受けてきた絵画の学び方を終生維持し続けた。前節までに見てきた二人の筆墨に対する価値付けと外界自然への向かい方から、二人が最終的に到達した中国画の理想型にも当然大きな隔たりを生じる結果になった。今日、徐悲鴻自身が残した中国画に対する評価はそれほど高くないにもかかわらず^{*48}、彼が就いた美術教育界の指導的地位に伴う絶大な影響力から、この小論の冒頭に述べたように、ことに大陸中国の二十世紀絵画の様相は、同時代西洋とは逆向きの写実主義を標榜する流れが、徐の死後も主流となっていく。

ここでは前節までの検討を踏まえ、徐悲鴻と黄賓虹の二人が晩年に中国絵画に期待したもの^のの違いを、最後に確認しておくことにしたい。

1948年4月、徐悲鴻は藝術専科学校の教授として招いたベテランの版画家・李樺（1907－94）が制作した連作水墨画「天橋人物」十八幅に、次のような七言詩と跋文を付した。

幾個南腔北調人	幾個の南腔北調の人
各呈薄技度余生	各 ^{おの} の薄技を呈して余生 ^{わた} を度る
無端落入画家眼	は ^{はし} 端無くも画家の眼に落入す
便有千秋不朽情	便 ^{すなわ} ち千秋不朽の情有り

李樺先生^{つと}早に木刻を以て世に名あり、頻年より^{このかた}以還、益ます墨面に心を潜め、写す所の風景人物、一も^{こま}精やかならざるは無し。此れ先生北平藝専に教授為りし時、課余に平市に掇拾する小人物の写影を画きしなり、刻画微に入り、神を^こ阿堵に伝う。^{とりわけ}尤人物の性格動作表情において、俱に^{とも}細微に体会し、而して之を出すに極めて簡約なる筆墨を以てす、^{まこと}洵に高雅の傑作也。此れを以て新しき中国画の建立と言え、其^{ちか}れ庶幾きか^{*49}。

時を同じくして新聞紙上に掲載された徐悲鴻の文章^{*50}によれば、李樺が画いたのは手相見、拳闘者、虫歯を抜く者、蛇遣いなどの人物であつたらしい。これまで中国画の画題とは見なされることが全く無かった、市井の雑多な生業の小人物たちが克明に画面に再現されていることを高く評価するのである。

一方、黄賓虹は外界自然それも山水を対象として、画き手が自らの精神性に基づき、精緻な筆墨の働きを通じて画面に構築することを目指していたのだが、その「攝取」あるいは「剪裁」が行われる過程は、「造化から奪う」ことなのだと言葉を換えて表現できるものだった。1948年、温州師範で教鞭を執っていた高弟に与えた手紙^{*51}には次のようにある。

古人画を論じて造化画に入り、画は造化より奪う（造化入畫、畫奪造化）と謂う。「奪」の

字最も難し。造化は、天地自然なり、形影の常に見るべきに入る有り、之を取ることを較易し。造化天地に、神有り韻有り、此の中の内なる美は、常人見るべからず。画く者能く其の神韻を奪い得て、才て是れ真画なり、徒だ形影を取り案頭に盆景を置くが如きは、真画にあらざるなり。今、画を作すに内なる美を重んぜざる者有り、一時人より悦を取るも、終に識者の棄つる所と為り、殊に画道の難きを知らず。学力天分有るに非ざれば、像より離れて神を取るべからず、妙は規矩の外に在り。吾亦た作画を以て棋を下つが如くす、活眼を做すを善くするを需む。活眼多ければ、棋は即ち勝ちを取る。所謂活眼とは、即ち画中の虚なり。董巨は千古の師為り、即ち虚実の妙を得。元季の四家は実を変じて虚と為す、然れども虚中未だ嘗て実無きにあらず、雲林は実を虚中に求む、豈に妙ならずや。

外界自然の内なる美を見出すには、天分学識に裏付けられた囲碁にいう「活眼」を心得た者のようではなければならない、かつての名画家、董源（？-962）巨然（？-？）を祖とし、元末の四大家の一に数えられる倪瓚（1301-1374）号は雲林、にならって虚中に実を顕現する手腕が求められるのだ、と黄賓虹は主張している。画き手は単に特異な外界自然に気づくだけでは足りない、自ら培った内的精神性に合致する美を外界自然から奪取しなければならない。「造化より奪う」という表現は、つとに沈括（1031-1095）「図画歌」に「李成 筆は造化より工みを奪い、荆浩 図を開きて千里を論ず」*52と見えるが、黄は水墨画制作に携わる者一般に向けた要請のことは、ととらえているように見受けられる。

「題山水十首」其七*53

江山本如畫、内美静中参 江山は本と画の如く、内なる美は静中に参ず
人巧奪天工、剪裁青出藍 人の巧は天の工みを奪い、剪裁して青は藍より出づ

「題設色山水冊」*54

三角不齊美、天地自方圓 三角は不齊の美、天地は自ら方円なり
人工費剪裁、巧奪造化先 人の工みは剪裁を費やし、巧を造化の先より奪う

これらの題画詩がいかなる自作山水画に題されたものなのか、それを詳らかにし得ないことが憾まれるが、「三角は不齊の美」と言うのは、恐らく画面に構成された不齊な三角形をなす山水の形状を指すのだろう。外界自然、天地江山から精鍊された内的美の表現が画面上に構築されたものが、これらの題詩が付された山水画なのである。黄はその最晩年、1953年九十歳を迎えて自らの中国絵画史観を長篇の七言詩「画学篇」にまとめ友人たちに贈った*55。前節でもその一節をすでに示したが、黄の最終的な信念が盛り込まれた作品と言える。「文

明の鑽燧稽皇の初め、丹は純青と成り火は爐に候つ」と書き起こされるこの荘重な七言詩は、次のような三句で結ばれている。

群策群力加勤劬 群策群力もて勤劬を加え
功奪造化味道腴 功を造化より奪えば味道腴ゆ
永壽萬年當不渝 永き壽は万年も当に渝わらざるべし

内なる美を奪取する功を得て産み出された作品は、豊かな味わいを備え、永遠の価値を獲得する、と黃賓虹は述べるのである。

徐悲鴻が外へ眼差しを注ぐことを重要視し、黃賓虹は外界自然に潜む美に照応する画き手の内的精神性を重んじた。そういう点において、二人が主張する中国画制作が向かうべき方向は大きく相対立するものだったと言える。二十世紀半ば以降の大陸中国における絵画の主たる流れは、徐悲鴻が示唆した方向に進んでいった。しかしながら、個々の中国画の傑出した画き手たちは、徐悲鴻と黃賓虹が引いた相異なる境界線の間に広がる領域において、それぞれが独自の創作を模索していたのであろうし、今日においても、そうした試みが意欲的に継続されているはずである^{*56}。

註

- *1 高階秀爾によれば、イタリアに始まった五百年前のルネッサンスに次いで生じた十九世紀末以来の第二のルネッサンスでは、写実主義の徹底的否定によって二十世紀芸術の道が開かれた、とされる。そして、そこから始まった二十世紀末の現代美術においては、日常的な世界の否定がはっきりとした造形方法として意識されるようになったのだ、と説かれる。（高階秀爾『世紀末芸術』1981年、紀伊國屋書店、序章「世紀末芸術とは何か」、及び同著『20世紀美術』1993年、筑摩書房、序章「現代美術の課題」）
- *2 二十世紀90年代初頭、現代中国の美術史家である邵大箴は「世界の芸術の大きな枠組から中国近百年来における美術の発展情勢を見たとき、中国画の進み方と西洋美術の趨勢とが背馳しているのが見て取れる。19世紀70年代以降、西洋美術の潮流は古典的写実から次第にはっきりとした現代感覚を具えた写意、象徴、表現及び抽象へと向かったが、中国画の方はむしろ高踏趣味の写意、象徴、表現及び抽象から次第により大衆化した写実へと移り変わり、西洋に比べると、進んだのは逆方向であった」と述べた。（邵大箴「写実主義と20世紀中国画」、もと1993年『美術史論』第3期、いま『中国現代美術理論批評文叢 邵大箴巻』2011年、人民美術出版社、所収）
- *3 1930年6月、フランス政府から中国の高等教育視察のために派遣されていたG. Margouliès（漢訳名、馬古烈）博士は同月4日、中国藝術専科学校で講演した。その講演の中でMargoulièsは、中国の画法は写意を主とし、西欧の画法はこれまで写実を主としてきたが、欧州では今日芸術の中国化が進んでいると述べた、と報じられた。Margoulièsは西欧絵画の新しい傾向が、伝統的な中国絵画と類似していると感じ取ったのである。王中秀編著『黃賓虹年譜』（2005年、上海書画出版社）が引く、1930年6月5日『申報』の記事「馬古烈在中国藝專演講」による。
- *4 郎紹君「筆墨論稿」（もと1999年、のち郎紹君『守護與拓進 二十世紀中国画談叢』2001年、中国美術学院出版社、所収）「對筆墨的基本理解」207～208頁。また、2013年、東京国立博物館で開催された特別展「上海博物館 中国絵画の至宝」に際して発行された図録に収められた五代・北宋から明末清初までの中国絵画史を、展示作品を主な対象としつつ述べられた解説論文である塚本麿充「中国絵画の至宝をめぐる

- 旅」では、元代文人画の成立に関する叙述の中で、「筆墨とは、筆のかすれや筆致、紙と墨とのマチエールなどの素材効果によって、描き手の感情を画面に表現する技法とその効果のことである」という説明が与えられている（第3章 元 一文人画の精華、84頁）。
- *5 現代中国の美術史家、劉驍純は筆墨論の歴史的展開を、次のような三段階としてとらえている。謝赫『古画品録』や張彦遠（815？－875？）『歴代名畫記』では用墨についての言及がない筆論の段階、荆浩『筆法記』の筆墨論の段階、趙孟頫（1254－1322）が「須く知るべし書画は本来同じかるべきを」（郁逢慶『書画題跋記』に引く「題画竹」の一句）と書と画が源を同じくすると見なして、墨法が筆法に包摂される段階、の三段階である（劉驍純『兩大筆墨系統』、もと2002年莫家良編『筆墨論辨』所収、いま『中国現代美術理論批評文叢 劉驍純卷』2010年、人民美術出版社、211頁注5）。荆浩『筆法記』が、水墨画思想の画期を成した重要な組織的発言であるとする見方は、矢代幸雄「水墨画の心理」（もと1948年、のち矢代幸雄『水墨画』1969年、岩波新書、所収）で指摘があるように、わが国でもつとに知られている。
- *6 矢代幸雄「荆浩の『筆法記』を読む」（前掲書173頁）では、この一節を、「筆には法則があるけれども、心に従って運転変通し、形質に拘束されず、自由自在に飛動する。墨によって事物の高低や浅深の奥行を或いは濃く或いは淡く暈かし出し、また文彩が自然にあらわれるようにする。物の形に似るといことが筆で描かれたのでないということの意味」と解している。
- *7 董其昌『容臺集』別集卷四、「画旨」。
- *8 「意外と思われるかもしれないが、「日本画」という概念が形成されたのも、「美術」と同じく明治以後のことであった。」（北澤憲昭『「美術」概念の形成とリアリズムの転位』、もと1995年『美術史論壇』第2号、いま北澤憲昭『境界の美術史』2000年、ブリュッケ、序章、23頁）「日本画」概念の形成については、北澤憲昭『「日本画」概念の形成に関する試論（前掲書所収）でさらに詳しい検討がなされている。「中国画」という名称の創出について、現代中国の著名な美術史家、水天中はこの名称は「西洋画」ということばの移入の後、ここ百年になって出現したものとしている。さらに水天中は、「国画」という名称は「中国画」の略称ではなく、二十世紀二十年代以降のナショナリズムの高まりの中で現れた名称であり、「中国画」と「国画」との並立は、人民共和国成立後、1957年に北京国画院が北京中国画院と改称されたのに伴い、「中国画」に統一される傾向にある、としている（『「中国画」名称の産出と変化』、もと1985年、いま『中国現代美術理論批評文叢 水天中卷』2010年、人民美術出版社、所収）
- *9 北澤憲昭『眼の神殿』2010年、ブリュッケ、第3章「美術」の制度化「書ハ美術ナラズ」264～269頁、を参照。
- *10 潘天寿「談談中国伝統絵画の風格」は、1957年、浙江美術学院中国画系における講義録が基になっている（盧忻選編『潘天寿論藝』2010年、上海書画出版社、26～34頁）。「伝統的風格の形成」、「藝術は独特の風格を有するべきである」、「中国伝統絵画の風格上の特徴」の三つの章からなる。第三章の冒頭、潘は「風格とは、比較により存在するものである。今から一先ず中国絵画と西洋絵画が示す技法形式について、相応する比較を行う、中国伝統絵画の風格のありかをいささか明確にすることができであろう」と述べ、引用した七点についての特徴を抽出している。なお（一）から（七）までの原文は、それぞれ以下の通りである。（一）中国絵画以墨線為主、表現画面上的一切形体（二）尽量利用空白、使全画面的主体主点突出（三）顏色尽量应用明豁的对比、且以墨色為主色（四）合于觀衆的欣賞要求处理明暗（五）合于觀衆的欣賞要求处理透視（六）尽量追求動的精神氣勢（七）題款和鈐印更使画面豐富而有变化、為中国絵画特有的形式美
- *11 『黄賓虹文集』『書畫編』（下）（1999年、上海書画出版社）379～381頁。「論中国藝術之将来」は、同書7～11頁。以下、黄賓虹の文章は、この『黄賓虹文集』全六冊によることとし、同時に前掲の王中秀編著『黄賓虹年譜』を併せて参照する。この文集は、黄賓虹の主だった書翰、題跋などをも広く集録する労作であり、現在最も信頼に足る文献である。しかし、私信などは除かれている他、書翰の著作期日は多くが突き止められていない。また、題跋についても、黄賓虹の生涯の作品数は数万点にのぼると言われるが、それら実作に付された自題のすべてにわたって集録するには至っていないようである。中国国内での今後の補訂が望まれる。

- *12 黄賓虹はこの条を、先立って発表された「論中国藝術之将来」においても董其昌の言葉とし、また1944年6月から『華北新報』に連載された「畫學臆談」でも、「董玄宰『畫旨』言、以我使筆、不可為筆所使、以我使墨、不可為墨所使」とする。しかしながら、董其昌（1555-1636）『容臺別集』卷之四「畫旨」（内閣文庫所蔵、崇禎三年序刊本）並びに『畫禪室隨筆』にはこの条は見えない。この条は、北宋の郭熙、郭思撰『林泉高致』「畫訣」に、「一種使筆、不可反為筆使、一種用墨、不可反為墨用。筆與墨、人之淺近事、二物且不知所以操縱、又焉得成絕妙也哉」とあるものによると思われる。黄賓虹の記憶違いであろうか。
- *13 『黄賓虹文集』「書信編」202頁。
- *14 『黄賓虹文集』「書信編」66頁。
- *15 黄居素（1896-1986）宛ての書翰。『黄賓虹文集』「書信編」229頁。
- *16 黄賓虹の高弟である美術史家・王伯敏「論黄賓虹晚年的变法」（『朵雲』第64集「黄賓虹研究」所収）は、「黄賓虹的一生、可以分早・中・晚三個時期。早期是五十歲以前、致力于傳統學習；中期是五十歲至七十歲、深入山川、師法造化；晚期是七十歲以後、在藝術上作出了卓越的創造。他晚期的山水畫、風範氣候、極妙參神。尤其在八十歲以後、所畫體韻適舉、興會淋漓；渾厚華滋、卓蹠前人。有人評論、黄賓虹假使在七十歲左右謝世、只能伝個名、假使在五十歲左右謝世、或許連個名也伝不下」と黄賓虹の創作キャリアを三期に区分する。
- *17 『黄賓虹文集』「書画編」（上）489頁以下。
- *18 『黄賓虹文集』「書画編」（下）158-167頁。
- *19 朱硯英宛ての手紙。『黄賓虹文集』「書信編」22頁。
- *20 王震編『徐悲鴻文集』（2005年、上海画報出版社）116-118頁。以下、徐悲鴻の文章はこの文集によることとし、王震編著『徐悲鴻年譜長編』（2006年、上海画報出版社）を併せて参照する。この文集は、徐悲鴻の書翰、詩詞をも選録し最も広範に彼の文章を集録している文献として、現在唯一入手可能なものだが、文章の出処が明記されないばかりでなく、誤植と思われる箇所も散見される。今後の補訂が強く期待される。
- *21 1929年4月、国民政府教育部が主催し上海で開かれた第一回全国美術展覽会にセザンヌやマティスの作品が参考展示された。主催総務会常務委員として参画した徐悲鴻は、こうした画家の作品が附随展示されたことに大いに反発した。この事をめぐって、同じく常務委員であった徐志摩（1897-1931）との間で、書翰による論争が行われたこともよく知られる。
- *22 華天雪『徐悲鴻の中国画改良』（2007年、上海書画出版社）第二章「重評画史」第二節「以造型而不是筆墨作為衡量中国画史的標尺」47頁。
- *23 1930年、上海の雑誌『良友』第46期に掲載された「悲鴻的自述」では、「吾婦也、於藝欲為求真之運動、唱智之藝術、un art savant 思以写実主義啓其端、而抨擊投機之商人牟利主義」と記す。32年12月『読書雑誌』に掲載された「悲鴻自伝」でも、「一九二七年秋返国、倡写実主義、為求真之運動、抨擊欧洲惑人耳目之牟利主義、主張中西分璧、時国人徒知中西合瓦」と言う。ここに記される欧洲惑人耳目之牟利主義とは、これより先29年に開催された全国美術展覽会の際、徐志摩との間で論争にもなった、セザンヌ以降の西欧の写実主義によらない流派を指しているのであろう。
- *24 『徐悲鴻文集』44頁、「與劉汝醴、顧了然談素描」。
- *25 『徐悲鴻文集』149頁、「四十年来北京絵画略述」。
- *26 「因駱駝而生之感想」1933年2月、『徐悲鴻文集』56頁。
- *27 「国画與臨摹」1939年3月シンガポール『星洲日報』掲載、徐君濂「徐悲鴻教授画展及其他」が引用する徐悲鴻の談話。『徐悲鴻文集』102頁及び『徐悲鴻年譜長編』205頁。
- *28 「造化為師」1947年3月『華北日報』、『徐悲鴻文集』133頁。
- *29 1947年7月21日付け劉勃舒宛て書翰、『徐悲鴻文集』199頁。
- *30 「対泥人感言」1931年4月、『徐悲鴻文集』43頁。文中「業此者、自亦比于工匠之末」、「但以吾等向附于士君子之末」とするが、この二箇所の「末」は「末」の誤植と見て改めた。

黄賓虹と徐悲鴻の中国画論をめぐって

- *31 「中国今日之名画家」1936年4月、『徐悲鴻文集』87頁。
- *32 郎紹君は、齊白石が徐悲鴻と極めて親しい交友関係にあったにもかかわらず、「白石與悲鴻彼此推崇、情誼篤実、但对藝術的理解與操作相距遠甚」と、白石の人物画や花鳥魚虫を画題とする水墨画は徐悲鴻学派が推奨した写実主義とは異質なものであると指摘している。郎紹君『齊白石研究』（2014年、北京、人民美術出版社）「承伝與独造」217頁。
- *33 「中央大学藝術学系系訊序」1943年11月、『徐悲鴻文集』119頁。
- *34 1944年2月、桂林で発表された「中国藝術的貢獻及其趨向」では、「福建有三十多人不能環抱的大榕樹、有閩江的清流閩籍女子有頭上插三把刀的特殊装束、都是好題材、而林琴南先生却画那些八股派的山水、豈不可惜」（『徐悲鴻文集』122頁）と述べ、更に47年1月『華北日報』に掲載された「中国美術之精神——山水——断送中国絵画原子情性之一種」でも、「視雲山若無睹、傍宝樹曾不覚、螭胆甘肅、半簪小器、如生長福州美麗江山中之林琴南、最足代表此流弊者也」（『徐悲鴻文集』133頁）と記している。
- *35 1947年10月の北平における記者招待会での談話「新国画建立之步驟」、『徐悲鴻文集』139頁。
- *36 朱硯英宛ての書翰、『黄賓虹文集』「書信編」17頁。
- *37 黄居素宛ての書翰、『黄賓虹文集』「書信編」243頁。
- *38 戸田禎佑『日本美術の見方——中国との比較による』（1997年、角川書店）は、「中国においては、水墨画の主流はあくまで山水画であって、壮大な空間のイリュージョンの創造を目的としていた」と説く。同書「日中の水墨画」19頁。
- *39 『黄賓虹文集』「書画編（下）」427頁。
- *40 「題山川渾厚図」、『黄賓虹文集』「題跋編」自題畫56頁及び「題贈黄高勤山水」、同前39頁。
- *41 「題設色山水」、『黄賓虹文集』「題跋編」自題畫34頁。
- *42 『黄賓虹年譜』は1935年の夏に繋げる。張谷雛（張虹1891－1968）宛の書翰、『黄賓虹文集』「書信編」185頁。
- *43 『容臺別集』卷之四。
- *44 40年代の講義録、「雪廬画社講演筆録」、『黄賓虹文集』「書画編」（下）278頁。
- *45 辛卯は1951年、黄賓虹八十八歳。「題嘉陵江山水図」、『黄賓虹文集』「題跋編」自題畫58頁。
- *46 郎紹君「非学校教育 関與中国画教育的一点反省」（郎紹君『守護與拓進——二十世紀中国画談叢』2001年、中国美术学院出版社、所収）は、近百年来的美術学校中国画專業の出身でない画家のリストに、黄賓虹だけでなく徐悲鴻も加えている。学校出身でない中国画家の教育モデルを郎紹君は、「師徒—自学模式」と呼ぶ。黄も徐も特定の人物に師事したのだが、課程に沿って中国画の技法を習得したわけではない。ただ、徐は素描や油彩画の習得は留学中に行ったはずである。
- *47 黄賓虹は、晩年にはその画風が現実的意義を持たないと批判されて創作意欲を喪失しかけたことが知られる、『黄賓虹年譜』1951年の項参照。また、彼の死の前年に当たる54年には、「単に筆墨を藝術的価値を判定する至上の基準とする時代はすでに過ぎ去った」と主張する論説が公にされるようになっていた（王遜「対目前国画創作的幾点意見」、もと『美術』1954年第8期、いま『二十世紀中国美術文選』下巻、1999年、上海書画出版社、13頁）。
- *48 現在の中国では、徐悲鴻の代表作の一つに数えられる1940年制作の大作、設色中国画「愚公移山」について、Michael Sullivanは「As a work of art . it is uncomfortable and tasteless」と評する（『Art and Artists of Twentieth-Century China』1996年、University of California Pr.71頁）。
- *49 「李樺天橋人物跋」1948年4月27日、『徐悲鴻文集』141頁。
- *50 「介紹幾位作家的作品」、もと1948年5月7日天津『益世報』に掲載されたこの記事に、「李樺為中国木刻界領袖、但年来亦潛心水墨画、其抗戰期間之在三湘軍中所作、已有許多風景及人物之傑作、去年應聘来平、对于北平小人物尤感興趣、此次陳列天橋人物十八幅、凡看相者、売拳者、拔牙虫者、玩蛇者等等、無一不刻画入微、動態自然、尤難在筆歌墨舞、游行自在、何必奇形怪状写羅漢、即此也是千秋為朽人了」とある。『徐悲鴻文集』142頁。
- *51 王伯敏宛の書翰、『黄賓虹文集』「書信編」11頁。

- *52 明・朱謀壺編『画史会要』巻五及び『佩文齋書画譜』巻十七「論画七」「画品上」などに著録される。
- *53 「賓虹詩草補遺」所収、『黄賓虹文集』「詩詞編」139頁。
- *54 「賓虹詩草三補」所収、『黄賓虹文集』「詩詞編」181頁。
- *55 「画学篇」は「賓虹詩草補遺」所収、『黄賓虹文集』「詩詞編」140－141頁。王中秀編著『黄賓虹年譜』は1953年春に繫け、「撰画学篇分贈友好」と注記する、537頁。
- *56 その一斑については、黄賓虹と齊白石の中国画を比較した拙稿『二十世紀中国画家の「師心」と「師古」
— 齊白石と黄賓虹の比較を通じて』（2014年、『山形大学人文学部研究年報』第11号）で触れた。

On Huang Binhong and Xu Beihong and Their Essays on Improvement of Traditional Chinese Painting

NISHIGAMI Masaru

Huang Binhong (黃賓虹1865–1955) and Xu Beihong (徐悲鴻1895–1953) are both famous painter in 20th century China. Their art was highly individual, so their essays on improvement of traditional Chinese painting (guohua) were very individual too.

Huang Binhong was born in Zhejiang Province, he was able to study painting in private collectins that were being dispersed in the area around his ancestral home. In 1907 he went to Shanghai, where he wrote a number of books on traditional Chinese painting. In his last years, his handling of brush and ink became particularly characteristic. He emphasized that the national character of Chinese painting can not be found beyond brush-and-ink.

Xu Beihong was born in Jiangsu Province. In his teens Xu took painting lessons from his father. In 1918 Cai Yuanpei (蔡元培) appointed him as a teacher in Beijing University, from that moment his future was assured. By the end of 1927, when he from Europe returned home, he had the firm belief of European classical Realism.

Xu Beihong had taken up Chinese brush and ink from the thirties, but his recognition of traditional brush-and-ink technique was completely different from Huang Binhong's. Based on analysis of their essays, I would investigate the causes of their difference in this paper.